卓越した画家たちの生涯、作品についての談義』ロンドン、モーティーズ版、一七〇五年、第四巻、第八の談義、一一九―一二〇頁。

〈モロー氏の陳列室にある風景画は、相対立する効果を生んでいる。その絵の場の情況は、みごとに美しいが、前景に、戦慄と恐怖を表現している人物がいる。この死体は、泉のほとりに倒れ、蛇に巻かれている。顔におびえた表情を浮べて逃げるこの男、彼が走るのを見て驚き、これほど恐怖に襲われて坐り込んでいる女は、情念を造り出すが、こうした情念をプーサンほど立派に描くことができた画家は他にほとんどいないのである。この男は本当に走っているのがわかる。それほど彼の体の平衡は、全力で逃げる人を表わす状態になっているが、彼は思うように速く走っていないようである。しばらく前私たちの友人の一人が言ったように、彼が逃げているのがわかるのは、ただ苦しい表情によってだけではない。彼の両脚、彼の体全体が運動を示しているのである。〉

Ⅲ――ポーデの銅版画の題詞、ジョルジュ・ヴィルデンシュタイン前掲書。

〈泉のそばで、体を巨大な恐ろしい姿の蛇に巻かれ死んでいる若い男が見える風景画。この男のために別のひとりの男が逃げており、彼の混乱した眼指しと逆立った髪は、道の端に坐り込んだ、より離れたところにいる女をおびえさせている。彼女の叫びは、何人かの漁師たちに彼女の方へ顔を向けさせている。〉

Ⅳ――フェリビアン前掲書、第六の談義、一六〇頁、第三巻。

〈このような場合に人が陥る状態を、プーサン氏がかつて、その友人ポワンテル殿のために描いた絵の中で彼が行った以上にみごとに表現できるとは私は思わない。そこには、泉に近寄ろうとして、蛇に巻かれた死体に気が付き怯え切っている男が見られる。より遠くに、この男がどれほど怯えて逃げて来るかを見て、坐り込み怯え切っている女がいる。男の態度の中および彼の顔つきの上には、泉のほとりで倒れている死体を見ての恐ろしさだけでなく、同じ目に合わされるのではないかと恐れる、このぞっとするような蛇との出会いで彼を捉えた恐怖も見出される。ところで、眼なものに対する嫌悪に被害への恐怖が加わる時に、その表情はるかに強くなることは確実である。何故なら、まるで隠れ場所を探し、救いを求めるためであるかのように、眉はつり上り、両眼と口は一層開くからだ。髪は頭で逆立ち、顔から血が引き、顔が青ざめ引きつり、四肢は無力になって、話すのも走るのも困難になる。こうしたことが、この絵の中に完璧に表現されているのがわかる。〉

Ⅴ――フェリビアン前掲書、第八の談義、第九巻、五一頁。

〈同じポワンテルのために彼が二枚の大きな絵を製作したのは、また同じ時期であった。一方の絵には、死んで蛇に巻かれている男と、怯え逃げるもう一人の男がいる。ポワンテル殿の死後デュ・プレシス・ランブィエ氏が買い取ったこの絵は、現在、王家衣裳部屋係長モロー氏の陳列室にあるが、これはプーサンが製作した最も美しい風景画のひとつと見なされるべきである。

（訳＝ここにはまこと・フランス文学）

La description de l'image par Louis Marin
in COMMUNICATIONS, 1970, N° 15
© 1970, Seuil

れた種の木のような、何本かの大木が見えます。それらの木の立派な幹には、ざらざらでこぼこした皮がついていて、それは、後ろにある柔らかな出来たての小森を奥まって見せています。この小森にはえも言われぬみずみずしさがあって、そこへ行ってみたいものだという気持がします。灼熱の夏が思い浮べられます、そのような夏もこの聖なる森まで侵入することはできません。それは、澄んだ水辺に沿って生えていて、そこに映っているように見えます。一方には、奥まった緑が、他方には、清い水が見え、そこに静かに晴れた空の深い青が見えます。この水面には、目を楽しませる様々なものが現れ、目が見たすべての恐ろしいことから目を逸します。絵の前景では、形象は悲劇的です。しかし、この背景では、すべてが平和で穏やかで美しいのです。こちらには、水浴し、泳ぎながらたわむれる若者たち、あちらには、舟に乗った漁師たちが見えます。一人は前に乗り出し、落ちそうに見えます。彼は網を曳いているからです。あとの二人は、後傾して一生懸命舟を遣いでいます。他の人々[★27]が水辺にいて、イタリア挙に興じています。顔から判断すると、一人は仲間の意表をつくために数のことを考え、後者は、意表をつかれるのを心配して用心しているようです。また他の人々が、この水の向うで、みずみずしい柔らかな芝生の上を散策しています。彼等がこんなに美しいところにいるのを見て、彼等の幸福がほとんど羨ましくもなります。かなり遠くに、ろばに乗って町へ向う、二人の男を従えた女が見えます。するとすぐ、田舎らしく素朴に、栽培した田畑の富を町へ運んで行くあの善良な人々を見る思いがします。同じ左のすみに、小森の上にかなり切り立った山が見え、その上には城があります。

★27——イタリアに非常に拡まっている遊びで、二人で行い、互いに一部の指とのばし、一部を折って見せ合い、同時にのばした指の数をあてる。

レオナルド　あなたの絵の左側のお話は、私に右側を見たい好奇心をかき立てます。

ブーサン　それは緩い坂となって川辺へ下って来る小さな丘です。この坂の上には、未開の土地の上に灌木とやぶが入りまじっているのが見えます。この小さな丘の前に、大木が生えていて、それらの間に平野と水と空が見えます。

レオナルド　しかし、その空をあなたはどのように描いたのですか。

ブーサン　それは美しい青で、金と銀に見える明るい雲が混じっています。

レオナルド。あなたは、おそらく、思い通りに光を自由に処理するために、自分の構想に従ってひとつのものの上に光を注ぐために、そうしたのですね。

ブーサン　それは認めます。しかしあなたも、そのことから、あれほど賞揚しておられるあなたの規則を私は何もかも知っているようだとお認めになるべきです。

レオナルド　その川の向うの絵の中央には何があるのですか。

ブーサン　すでにお話しした町です。それはくぼ地の中にあって、そこに見えなくなっています。緑豊かな小さな丘が、町の一部を隠していています。古い塔、鈍眼、大きな建物、非常に暗い陰の中に雄然とした人家が見えます。それは、上から来る柔らかな、また強いある光によって照らされたいくつかの場所を引き立たせています。この町の上には、お天気の良い時にはほとんどいつも町の上に見られるものが見えます。それは、立ちのぼり、遠景となっている山々を奥深く見せているひとすじの煙です。これらの山々は、奇妙な姿をしていて、地平線に変化を与えているので、目が満足します。〉

Ⅱ——フェリビアン『古今の最も

I——フェヌロン『死者たちの対話』第三巻、レオナルド・ダ・ヴィンチとプーサン。プーサンによる一風景画の記述、フェヌロン『全集』第十九巻、パリ、一八二三年、三四二—三四五頁。

〈プーサン　絵の左側にあるひとつの岩をご想像下さい。この岩から、清く澄んだ水源が落ちていて、それはいくらか小さな泡をたてて滝となった後、平野を横切り見えなくなっています。この水を汲みに来ていた一人の男が、恐ろしい蛇に襲われました。蛇は彼の体に巻きつき、彼の手足に幾重かに絡みつき、彼を締めつけ、その毒牙で噛み、彼を締め殺します。この男はすでに死んでいます。彼は倒れています。彼の四肢が重く動かなくなり、硬直しているのが見えます。彼の肌は鉛色で、彼の恐ろしい顔は、惨い死を表わしています。

レオナルド　もしあなたが私たちに他のものを全く見せてくれないのでしたら、それはたいへん陰惨な絵になることでしょう。

プーサン　この陰惨さを一層陰惨にしているものをご覧に入れましょう。それは、泉の方へ進むもう一人の男です。彼は死んだ男に巻きついた蛇に気付き、突然立ち止ります。彼の片方の足は宙に浮いたままです。彼は片腕を高くあげ、もう片方の腕は下っています。しかし両手は開き、それは、驚きと戦慄を示しています。

レオナルド　この第二のものは、陰惨であるとは言え、絵に生気を与え、すべてが恐怖と同情を起させる古代悲劇の観衆が味わった楽しみに似たある楽しみを造り出さずにはおきません。しかし間もなくわかるのでしょう、あなたが……

プーサン　おや、おや、あなたは少しものわかりが良くなられ始めました。でもどうぞ続きを待って下さい。私が全部話し終えましたら、しかるべく判断を下して下さい。その傍には、広い道があって、その端に、一人の女が見え、彼女にはおびえた男は見えますが、彼女はくぼ地にいて、土地が彼女と泉との間に一種の幕となっているために、彼女には死んだ男は見えません。このおびえた男を見たために、彼女に恐怖の余波が起こります。これら二つのおびえは、人の言う通り、大きな苦しみは沈黙し、小さい苦しみは喋くという、苦しみのあるべき姿です。この男のおびえは、彼を不動にします。この女のおびえは、男のおびえより弱いので、彼女の顔の苦しい表情によって一層はっきりと印されています。彼女には、何も抑えることができず、自分の驚きを全部表現し、自分の感じるままに振舞う女の恐れが見られます。彼女は坐り込んでしまって、自分が持っているものを落とし、それを忘れています。彼女は腕を差し延べ叫んでいるように見えます。実際、恐怖と驚きのこうした様々な度合いが、感動させ楽しませる一種の遊びを造り出しているのではないでしょうか。

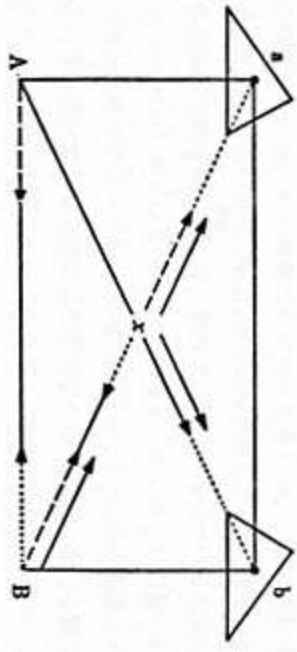
レオナルド　同感です。しかし、この構想は何ですか。物語ですか。私はこれを知りませんが。これはむしろ綺想画ですね。

プーサン　これは綺想画です。このジャンルの作品は、綺想が規整され、真の自然から全然逸れなければ、私たちにはたいへん具合がいいのです。左側には、老木らしい、あのかつて国の神々と見なさ

範囲内では、それを行うことも、手初めにそれの目録作成を始めることも問題となり得ない。何故なら、絵の下半部しか問題になっていないのだし、仮説としてなら、下半部の、上半部の中に移動した反復――実際、上半部で、表象がそれ自体その反射の中に自らを表象しているところの大きな水鏡の向うで、左の「神々しい」城の形象と右の町の形象とが対立しているが――を認めることができるだろうということだからである。私たちには、こうした形象の増殖の有意的な性質を示すだけで十分ということにしよう。すなわち、A、B、a、bの各形象は、xによって、それが意味を見出すところの、ある数の関係にかかわり合っている。各形象は意味を集め、それにひとつの形象を与えるのだ。xは、他の形象のようには、それ自体意味をもたない形象の母胎であって、表象するものが、その可能性の空間の中に出現させる、流動する多様な意味を形象化することによって、それらを集める。問題は、ここで、意味を記述的言述によって、その反復の中で決定することである。私たちに、意味場から適当な項を引き出し、有意的な読みを毎回構成することを可能にするはずなのは、表象するもの－表象されたものの空間の中での、xによるa、A、b、Bという四つの形象の、規整された関係への関係づけ（組み合わせ、連辞）である。各々の読みは、必然的なもので、記述的言述の中で要求することができるというようなものなのか。そうではなさそうに見える。こう認めることによって私たちは、あの妨げることが困難な形象の増殖を再び見出すことになるが、それは、通過の中心、交換の場であるxに集中する。それは、手が空いたところの、不動であると同時に盛んに身振りしている働く女（洗濯女だろうか）、彼女には見えない死を彼女に表示する男に向い合って悲壮な静止の状態にある人物である。それは、戯れという気晴しともうひとつの（運命の）戯れすなわち蛇に男が絡まれていること、等々……としての死との間の唯一の女である。

たしかに右のような指摘は、記述的論述の、そのヴァリアントを通じての分析の範囲を越えたものだが、それはそこにいくつかの指標を明示していないわけではない。これらの指摘は、絵がその反復された記述の中で包蔵しているところの、また、多分、ブーサン式に言えば「歓喜」の状態にある見る者、画家の欲望が、表象することによって絵の表面に描き移動させる形象の中に、自分自身の欲望の形象を読み取る、見る者による絵の読みにすぎないところの有意的な多価に関する考察を目ざしているだけなのである。

を示している。しかし彼女の形象は、丁度、（フォスコンによって示された）否定的な関係の中で、それが、「土の墓のうしろで」死んだ男に絡んでいる蛇を指しているのと同じく、漁師たちと遊ぶ人々とを指している（右、左に拡げた両腕）。形象的隣接は、表象的断絶が介入して来たところで回復され、またその逆が起る。そこで私たちは、絵の下半部の第一の図式を次のように作りあげることができる。ここで、視線は、点線の矢印、動作は実線の矢印、また感情の力は鎖線の矢印によって表わされる。

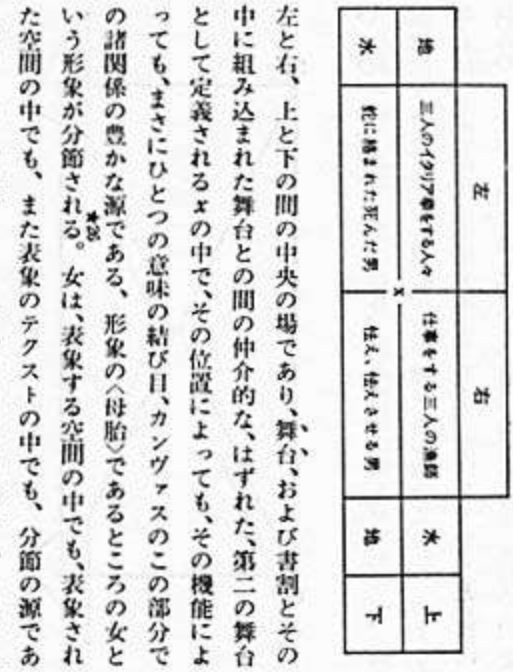


Aは死の極である。すなわち、死んだ男は何も見ておらず、両眼は閉じられ、片方の腕と片方の脚は水に漬っている。つまりそれは、不活動の、不活発の力である。蛇はしっかりと彼に絡みつき、彼を締め殺している。Bの視線を冒す感情の力を除いて、特権的な方向はない。それは受動性の極であり、その中では、最大限の行動の源である最大限の情念は、能動的かつ受動的な意味での〈死〉である。

Bは反応的な極である。xへと向うその運動は、Aへの視線に対する、戦慄の舞台に対する反応にすぎない。なるほど、運動と視線は、絵の中で一番激しいが、それは反射の激しさである。

aとbは、三角形ABxと呼応し、それを反復しながらも、それぞれは、AおよびBの一番目をひく特性を再現する。aは、相互に差し向う遊びの対話の動作の中で、あるいは、遊びから、受動的に顔をそむける、第三の遊ぶ人の休息の中で、それ自体の上に閉じた極である。それは、Bと同様、努力の運動の最大限の緊張の中で、肯定的反応的である。舟は進んで行き、一人は爪竿で、もう一人はオールで進ませているが、それにともなう動作の反作用が効果を生むのである。

最後にxは、四つの極を、すべての望み得る方向に関係づける。それは、形象の交換の母胎となる形象、形象の通過の中心であり、そこでは、様々な関係が互いに結合し喚起し合う。そうした関係とは、すなわち次のような、a/A_x、b/B_1またb/b_x、a/B_2またA/B_x、a/b_2と言った結合であるが、それならこれらの有意的な増殖をたどって行くのが妥当というものだろう。だが、このテクストの



左と右、上と下の間の中央の場であり、舞台、および書割とその中に組み込まれた舞台との間の仲介的な、はずれた、第二の舞台として定義されるxの中で、その位置によっても、その機能によっても、まさにひとつの意味の結び目、カンヴァスのこの部分での諸関係の豊かな源である、形象の〈母胎〉であるところの女という形象が分節される。[★25] 女は、表象する空間の中でも、表象された空間の中でも、また表象のテクストの中でも、分節の源である。すなわち、彼女はちょうど、絵の中間の縦線と、その下三分の一のところの横線との交点に置かれている。彼女は、絵の中景、表象（上演）の中景＝書割と前景との間の、第二の舞台を占めている。彼女は、そのことによって、造形的空間と表象の表面とのすべての方向に対して仲介的位置を占めている。結局、記述的テクスト、あるいは表象のテクストの中で、彼女は物語の限界と終りであり、物語の分解の形象であるが、また書割が物語に分節される点でもある。この形象的な場で、物語が完結し、記述の空間が開くのである。最後に、意味配備、感情の連鎖の面で、ヴァリアント〈L〉は、明白に有意的な純粋な記述、すなわち、感動の力の減殺の終着点、純粋な事物の形象を再発見するために、人物たちによって表象されているという意味での心理的なシニフィエから離脱する形象の読みへと、私たちを出発させる。〈L〉において、女がその叫びによって漁師たちへと差し向かうとすれば、彼女はまたその内部の分節によっても彼等の方へ差し向かう。すなわち、彼女は、彼女を見ずに彼女の方へ逃げて来る男を見ているが、彼女は拡げた両腕によって、彼女が見ていない遊ぶ人々と漁師たちを指している。視線と動作との間の、こうした対立の遊びは、明確にする必要がある。動作は、読みの中で、ひとつの心理的なシニフィエ（驚きと恐れ）を〈表示するもの（ルプレザンタン）〉と漁師たちと遊ぶ人々へ向う造形的な〈指すもの（アンディク）〉へと分割される。こうした必然的分割――その中で形象が実現する――あるいは誘発される――は、表象によって特徴（印）づけられるが、それは表象を抑制する。換言するなら、形象は、関係的多価の中で、統合する表象が解離させられ、〈造形的〉水準が、その意味形成の中に現れてはじめて、実現される。すなわち、形象の多義性は、絵画的表象に絶えず働きかけ、その完全性を維持しながらも、それを昏かしている、この解離に由来するのだ。こうして、跪いた女は――絵画的表象の中で、漁師たちと遊ぶ人々から顔をそむけて、その視線によって逃げて来る男

★25――こうした分析をフロイトの『夢判断』（パリ大学出版会、一九六七年、の第六章「夢の作業」二四一頁以下に行われている分析と比較する必要がある。

平穏が対立し、同様に、右の仕事に左の遊びが対立し、また同様に、規則的反復的活動、仕事と遊びの動作が、致死的な出来事によって引き起された、感情の線的な連鎖に対立する。こうして、ドラマの舞台の三つの形象から成るグループは、隠喩的に(だが、この隠喩の効果は如何なるものか)、仕事という〈書割の中の舞台〉と、遊び=閑暇というやはり〈書割の中の舞台〉とによって再演される。これらの第二の舞台は、書割の中で——自然の中で——舞台の上で起るドラマを裏うちし、常に新たな、有意的な共鳴をドラマに与える。何故なら、これらの三角形の諸要素が、ひとつのグループから別のグループへと多様に照応しているからだ。網を曳く漁師が水の中へ落ちそうに見える、死人が蛇の〈網〉にかかって水の中へ落ちた、また、腹這いになった遊ぶ人の一人が、遊びから顔をそむける、腹這いになった死人が、生から自分を〈そむける〉……あるいはまた、死人は水の中にいる——地上にいるおびえた男と驚いた女——遊ぶ人々は地上にいる——水上の漁師たち、等々……という風にである。類似は、そうすると、自らを増殖し、自らを増殖することによって意味を、あるいは少くとも意味の誘発体を増殖し、形象を造り解体するために絶えず形象に働きかけ、形象の関係を増殖することによって形象を絵の上に移動させる、ために現れる。多分、これらの類似を網羅的に決定できないものだろうか。また、おそらく、曖昧さを増殖させることによって、意味を増殖することは、隠喩の機能のひとつである。[★22] このように、絵の下半部だけに関するこの第一の記述的標定の中に、すでに、仕事-遊び-死という行動のコードが、その哲学神話的副コードと共に現れ、男-女-蛇という性のコード、水-地という地質学的コード、三という数のコード、蛇という動物学的コードが現れて来ている。私たちはこれを、別の機会に綿密に分析することにしよう。しかし、絵の図解的読みは、その言述の、この点において、記述が示し見せる類似によって、絵の中に隣接性の回復を行わなければならない。類似は絵の上にあって、絵の表面に形象を通過させることによって、それらを違った風に分節する。類似は、舞台裏で、あるいは裏の世界で、絵の本質として発見すべきだというような、第二の隠された意味、ひとつの秘密の意味的水準を構成するわけではない。読みがその言述性の中で事後に介入させるところの、類似の隣接性への組み込みは、読まれ見られた絵の全体性の中では、すでに即座に行われているのだ。また、こうした組み込みは、記述的分析によって構成されるから、それは絵の詩法を決定することがわかる。「詩の機能は、選択の軸の等価の原理を結合の軸の上に投影する」[★23]のである。こうして、表面の諸次元(左—右/前景—中景—下—上)に関して、次頁のような表が得られよう。

★24——このテーマに関しては、E・クリス、A・カプラン著「芸術における精神分析的研究」ニューヨーク、一九五二年、参照。

★25——R・ヤコブソン「二軸言語学試論」、川本茂雄訳、パリ、一九六三年、二三〇頁。

る男しか見ていず、男は、女から盛り土によって隔てられているため、彼女のところまで行くことができない。表象されたものの、隣接性の中でのこれらの断絶は、奥行として、隣接性に〈働きかけ〉、見たところ隣接性を妨げずに、絵の形象の分節に寄与するのだが、もうひとつの別のやり方でである。すなわち、空間の中で、人物たちの間に課されているのは、禁止の関係である。土地の起伏、女の顔の位置は、彼女に戦慄の舞台あるいは漁師たちを見ることを禁止し、またこれらの禁止事項は、女の形象的意味形成に寄与する。すなわちそれは、女がその中で形象として移動するところの新たな関係を、決定する肯定的な禁止事項なのだ。

Ⅱ——私たちの第二の指摘は、フェヌロンの記述的テクストの中に現れる、別のタイプの関係についてのものだが、この関係は、すべての注意深い記述の中には、記されずにはいない。すなわち、絵のある数の構成要素間の、形式上の、またおそらく意味上の、類似の関係が問題となるのである。なるほど、これらの関係を、絵画的連辞の中で、正当化し、あるいは記述することはできない。これらの関係を、諸形象の隣接性の中での分節が、支えることはできないのである。しかしそれらは、連辞の中にしか登場しないし、そこにしか登場し得ない。何故なら、絵は、それを構成するすべての要素が完全に出揃っているところ、その額縁によって限定された表面の統一性の中にしかないからである。〈物語〉のシークェンスは、少くとも、〈Fen、〈FⅡ〉および〈FⅢ〉においては、蛇に締め殺された死人、おびえた男、驚いた女によって三極化されている。それは、絵自体の中に描かれた、頂点に女が居、底辺に死んだ男と生きた男が居る、形象の三角形である。ところでこの三角形は、縮小された形で、二度繰り返されるが、それは、ひとつには、表象の空間の中の距離、〈ひっこみ〉のためであり、——またひとつには、フェヌロンに関しては、書割の中での主題の呼び戻し、銅版画の題語に関しては、主題の中での書割の解釈の誘発という風に、それが、主題を構成する中央の三角形に呼応し〈韻を踏む〉からである。それは、「一人は前に乗り出し、網を曳きながら落ちそうに見え、あとの二人は後傾し一生懸命舟を漕いでいる」という絵の右側の三人の漁師によって、また、「一人は仲間の意表をつくために数のことを考え、もう一人は意表をつかれるのを心配して用心している」、三人目は、フェヌロンには記述されていないが、題語の中には記述された、腹這いになり頬杖をついて、遊びから顔をそむけ、彼に背を向けている女の方に顔を向けている、と言った、三人のイタリア挙をする人々によって、繰り返される。第一の三角形と呼応する、これら二つの形象の三角形は、第一の三角形に対立し、人物たちの算術的配列と動作の状態とによって、喚起し合いながらも相互に対立している。前景でのドラマに、背景の平和、

この形象の分析が非常に豊かな意味をもつよう、その準備をする目的で、ここで次のような二つの指摘をするのが妥当である。

I——記述的テクストの私たちの図解的分析-読みは、〈表象する(ルプレザンテ)〉表面、表象(ルプレザンタシオン)の空間、表象(ルプレザン)されたものの中への意味配備の、いずれが問題であろうと、完全に絵の〈連辞(サンタグム)〉の中に展開された。ところで、すでに有意的な関係へと分節された造形的表面の水準での、隣接性の断絶が、これらの異った連辞的水準に存在することを、絵およびテクストの中にある、それの印によって強調する必要がある。フェヌロンが私たちに与える指摘そのものを例に取ろう。フェヌロンが、あの「おびえた男は見えますが、彼女がくぼ地にいて、土地が彼女と泉との間に一種の幕となっているために、死んだ男は見えない女がその端に現れる道」を記述している時に、私たちはその指摘を喚起した。それは、重要な記述的指摘である。というのは、それによって、私たちは、如何にして書割の要素が、地の起伏という資格で、舞台の中へ、そこでひとつの役を演ずるために、入って来るかに、気付くことができたからである。この役とは、「蛇に絡まれた死人」から女あるいは漁師たちまでの、感情の連鎖を、線的に決定することであるから、それは、ひとつの形象的関係の分節を可能にする意味をもった要素である。ところで、この要素が、表象された空間の中で(そして、完全に連続していて、そこでは、造形的表面に、絵の線としての統一性が現れるところの表象する空間の中、あるいは、背景の概念の不確実性が示している通り、同様に連続な造形的空間の中にではなく)、ひとつの〈断絶〉として定義されることは注目すべきである。それは、視線および地面の水準での断絶である。その指標は、「くぼ地」、「一種の幕」という風に、これを名づけることの困難さだ。それは、舞台の構成要素となる書割の構成要素であって、舞台を分割し、起伏、断層の中に、二つの舞台を構成する。第一の舞台は、中央の光った部分——脚光——によってやっと照らされた暗い水、蛇に絡まれた死人、それに、進み、立止りそして逃げるおびえた男を支え、第二の高い舞台には、跪き、腕を拡げ差し延べ、叫んでいる女が現れる。第一の舞台では、おびえた男には、戦慄の〈舞台〉が見えるが、女は見えず、彼は女の方へ走って行く。第二の舞台では、驚いた女には、おびえた男が見え、彼女は彼を迎えるが、彼女には〈戦慄の舞台〉は見えない。こうした視線の中の二重の否定は、舞台の、地面の断絶、つまり表象された空間の中の、隣接性の断絶を繰り返している。しかし、表象された人物たちに作用し、それ故ひとつの形象を描き出すことに寄与するもうひとつの断絶が加わる。題語〈L〉のテクストの中では、女が漁師たちの注意を引くのは、その叫びによってであるが、それに対して彼女は彼等に背を向け、彼女の方へ走って来

この結果として、ひとつの構成要素が、〈Fen〉、〈FⅡ〉、〈FⅢ〉において、これらの異る意味の（感情のあるいは〈文学的な〉）空間と、表現の空間の境界に、登場して来ることに注目しよう。この構成要素とは、中景中部、絵の中央に跪いた女という人物である。彼女は、感動の連鎖の〈有印の〉最後の点であり、それと同時に、舞台と書割との、はなしと風景との、境界にいる。この構成要素は、したがって、絵のいくつかの場論の節にある。

しかし、テクスト〈L〉においては、それは漁師たちになろう。こうしたヴァリアントは、絵の中での、形象の移動の、新たな例を出現させる。すなわち、典型的な空間において、彼女に先立つ人物たちとの関係の中にいる女は、形象となって、〈L〉の中で、「彼女の方へ顔を向ける」漁師たちとの関係へと移動するのである。それは、右の漁師たちか、左の漁師たちか。テクスト〈L〉は、それ以上のことは何も語らない。私たちは、イタリア挙をする左の「漁師たち」（?）と取ることによって、私たち自身の読みの中で、この曖昧さを一刀両断にする。しかし、テクストの図解（ディアグラマティック）的分析は、この曖昧さを保持すべきである。この曖昧さの結果として、書割の一要素が、舞台の中へ組み入れられるのである。そうすると、女の、漁師たち（右のか、左のか）への曖昧な関係は、読みの本質的な一要素を構成することになる。と言うのは、この関係は、三つの形象的場論の境い目に、あることになるからだ。

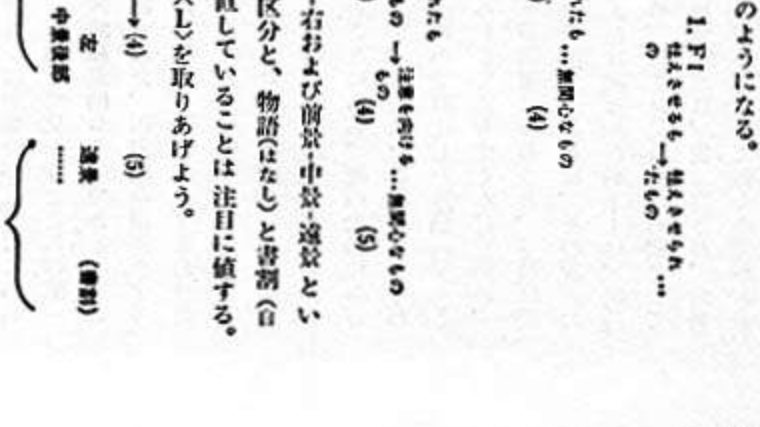
感情の連鎖の第二の性質は、能動的であると同時に受動的でもある（おびえさせるものとおびえさせられたもの、驚かすものと驚かされたもの）……仲介的シークェンスの構成要素のアンビヴァレンスである。これらの構成要素を、この絵画的〈物語〉の語り性の中で、能動－主体の項を、主体でもなく客体でもない、能動でも受動でもない、要するに、書割の中の、風景の中の、中性の項へと転倒させることを可能にする、複合的な項と見なすことができよう。しかし、もし私たちが、このアンビヴァレンスを、女という、中央の形象の移動の上に、つまり(1)と(2)および(4)と(5)へ、二重に分節された形象の上に、登場させるなら、私たちは逆説へと向うことになる。何故なら、主体－能動は、死（と蛇）であり、感情が減殺され、肯定的なものの変形が完成される場であるところの中性の項は、（仕事あるいは遊びをともなう）生命だからである。従って、死という肯定性と、生という中性があることになろう。換言するなら、仕事と遊びという、二重の相のもとにある生が、死と何か関係をもっているということになろう。この何か、私たちにそれを教えるとは言えなくとも、少くとも、他の形象間に、多数の関係を産み出すことによって、意味そのものであるところの、意味の複数性を、私たちにあばいて見せることができるのは、女の形象の分析である。

絵の中に展開し、絵を有意的な対象として構成するのだが、絵の意味とは、その読みの、終ることのない要約なのである。しかし、他方では、こうした読みは、外的には、絵に、他の絵に、絵画というものに、文化に差し向うが、絵画はこの文化の諸体系のうちのひとつであり、この体系の中に吸収され、消滅する。フェヌロンあるいはフェリビアンの読みは、一般に、絵画の読みのコードを、かかわり合いに入れる。しかしながら、読みを、純粋な記述として、私たちは、移動させられた形象へと、読みが分節させるところのこの表面に重ね合わせる。そして、こうした移動させられた形象は、この絵の、またこの絵に固有の意味を、誘発するものなのである。

〈恐怖の効果〉

記述的テクスト間のヴァリアントの分析を、別の水準でやり直すことができる。すなわち、恐怖の効果という絵の古い題名が、全く明解に表わしていた、それらテクストの主要な意味配備が、問題となるのだ。六つのうち五つのテクストにおいて——そしてまた残る第六のテクストは、それらテクストの原因的出発点〈C〉を与える——、私たちは、次に示すような、二つの性質によって特徴づけられた、感情の連鎖にかかわり合う。すなわち、

㈠——人物から人物への視線によって伝達され、運動を開始させる、感動の力の減少あるいは減殺、㈡——単数あるいは複数の仲介的シークェンスにおける、能動と受動とのアンビヴァレンス。説明的な図式を示せば次のようになる。



この感動・感情の空間が、左・中・右および前景・中景・遠景という範疇に従った絵の表面の空間区分と、物語(はなし)と書割(自然)との対立とを、同時に裁ち直していることは注目に値する。そこで、最も完全な記述である〈L〉を取りあげよう。

それは、クーレショフの実験におけるように、形象を多元的に決定することによってそれを削減し、あるいは消滅させる、意味場からの形象の隔離では決してない。事情はそれと逆である。というのは、要素が形象となるのは、意味場においてであって、要素はそうして直ちに意味場で移動するからである。形象の多義性とは、形象が意味に到達する限りにおいて、形象そのものなのである。それは、意味の、形象としての――その不安定性の中での――表象の上への、表象による開始なのだ。[22]

再びあの例に戻る必要がある。〈F Ⅱ〉、〈F Ⅲ〉あるいは〈F e n〉の読みにおいて、右側の人物が、ひとつの問題を提起するのがたいへんよくわかる。すなわち、彼は逃げかつ逃げないのだ。そこから、フェリビアンのテクストが開いて見せる、批評の反響が生れる。「それは、逃走の苦しい表情ではなく」、一種の「緩慢な」運動であって、〈F e n〉、〈F Ⅱ〉および〈F Ⅲ〉は、人物の形象への分節を発現させるところのそれの心理生理的説明を私たちに与える。すなわち、複合的であるが故に――ひとつは不活動あるいは不動性の力、もうひとつは運動の力という、二つの力によって構成されているが故に、緩慢な運動になるというわけだ。しかし、説明は説明として――純粋な発現として――それ自体興味深い。何故なら、もし私たちが絵それ自体から抜け出して、単純な記述の分析を越えると、説明は、様式の二つのコードの干渉を示すからだ。ブーサンに着想を与えるところの、また、フェヌロンが、対話の終りに示して見せるところの第一のコードは、古代の浅浮彫の形式的様式的コードである。[23] そこから、逃げる人物の、石に彫り出された、彫刻的な面が生ずる。そこからまた、その逃走の中での人物の不動性が生ずるわけだが、それは表象の自然主義的なコードの名においては厄介な不動性である。この特殊な点での二つのコードの間の衝突を解決するひとつの方法は、第二のコードから引き出された説明によって、第一のコードを正当化することにある。死の光景におびえた人物は、その「おびえ」によって、「彫像化」されるというわけだ。運動の瞬間のうちのひとつの中で石化した運動（〈F e n〉の解決法）が問題になろうと、恐ろしくて立ちすくんだ姿勢の、逃走の最初の瞬間（〈F Ⅲ〉の解決法）が問題になろうと、事情は同じである。二つの様式のコードの干渉――これは、その説明だという意味で、記述的言述を越えた註釈なのだが――は、記述的言述そのものの中で、すなわち、読まれ見られた対象としての絵の中で、そして絵の上で、再発見され、捉え直され、分節し直される。そこには、反対だが、一緒にしておく必要がある、二つの方法的方向を結合させる、重要な、一般的射程をもつ確認がある。絵があって初めて、その読みがあるのだ。すなわちこの絵は、読みの初めであり、終りである。読みは、絵の上に、

★22――絵画における意味場の概念については、M・ヴァリス「意味場の概念とその芸術の理論への応用」、『芸術の科学』一九六六年特集号、参照。

★23――「私が勉強したのは、あなたの本でもなく、前世紀の絵でもないということをお知りおき下さい。それは、私と同じくあなたもそれで研究された古代の浅浮彫でなのです」と、フェヌロンの対話の終りで、ブーサンは、ダ・ヴィンチに言っている。この点に関しては、A・ブラント『プーサン』一〇二頁以下参照。

図式を、別の角度から確認する。このように、形象となった右側の人物は、蛇と死人への関係と、女への関係という、二重の関係の中に引き裂かれている。一方が不動性を、他方が逃走を、含んでいるが故に、矛盾しているこれらの関係は、絵の中では、死人への視線と、女へと向う運動によって印づけられ、フェリビアンによって、妨げられた逃走、本当の、しかし遮られた走りという、複雑な心理生理的表示、〈一目散に逃げ出す〉と〈その場に釘づけになる〉という表現の、雄弁な綜合の中に翻訳されている。〈Fen〉に関してはと言えば、「男が……の方へと進む……彼が不動のままに留る」という初めの二つのシークェンスを選ぶ。それは、運動と不動の綜合という、〈FⅢ〉と同じ結果を得るが、絵の形象は違った風に分節されている。それは女への関係を失って、左と右との単純だが相互的な関係だけを保つ。男は右から左へ行く(彼は泉の方へ進む)。すなわち、彼を引き寄せるのは、「澄んだ清い水」によって印づけられたひとつの場なのだ。そこから、歩みの平衡を失った状態での彼の不動性が生じる(これは左右の効果である。すなわち、蛇に締め殺された男の死がもたらす、恐怖の力が、彼の歩みを妨げるというわけである)。〈FⅢ〉は、人物を、〈Fen〉の形象が、彼を打ち棄てる状態において、取りあげ、彼を再び女の方へ歩ませる。すなわち、それは、〈Fen〉の位置の形象を〈FⅢ〉の新たな位置へと移動させるのである。さてこうしたところが、詳細に長々と分析してきた例に関する、表象の中での形象の通過である。

次のこと、すなわち、絵の中では何も動かなかった、ということを指摘しておこう。ある教育映画でのように、絵の人物を、形象へと変身させるために、動かす必要は全くなかったのだ。読みの単純な遊びで十分だったのである。すなわち、視線に提えられた恐ろしい出来事(蛇に締まれた一人の男)から、腕を差し延べている——彼の恐怖を叫びで受け入れる——女の方へ向う、ダイナミックな身振りであるところの逃走までの間に、五つの読み(テクスト)の単純な重ね合わせは、形象の移動の中に〈ひとつの意味の出発〉[★22]を委ねるのだ。形象とは、ひとつの二重の関係の、もうひとつの別の関係への地すべり、関係の網目の、分節の仕直しであるが、この地すべりの、ひとつの特定の方向に、特権が与えられるわけではない。読みは、逆にも行われ得るのである。女の受け入れへと向う緊張は、死をもたらした蛇の締めを見たことによって妨げられる、という風にである。それは、同様の意味の誘発なのだが、そこには、先の立場にはない、否定的なニュアンスがある。この両面通行は、読みの二つの相補うヴァリアントであり、この二重性は意味であって、隠されたテーマのヴァリエーションではないのである。ついでに言うなら、これが形象の多義性なのだ。

★21——私たちは、この注目すべき表現をロラン・バルトから借用する。

る偶然は、この風景画を〈主題のある〉風景画の系列の中で区別するための可能・必要な最小限の物語を私たちに与えるところの〈FI〉と〈C〉によく現れる。それはまた、絵の基礎的形象、「死体・蛇」と、「恐怖に襲われて逃げる男」という関係をも示し、この関係から出発して記述は続けられることができ、その上に記述が基礎づけられるのである。しかし、こうした基礎は、読みの確実性でもないし、視覚の明白性でもない。走行の選択は、更に多様化するのである。私たちは、(見る者にとって)右側の人物に関するヴァリアントの、簡単な検討によって、これを確認することにしよう。

〈L〉および〈FI〉おびえた男が逃げる・ヴァリアントI

〈FII〉おびえた男が逃げる——しかし思うように速くはない・ヴァリアントII

〈FIII〉おびえた男が留る——しかし女が、どんなにおびえて男が逃げるかを見て恐怖に襲われる・ヴァリアントIII

〈Fen〉男が突然立ち止る——しかし泉の方へ向う歩みは平衡を失っている・ヴァリアントIV

絵の右の男ほど〈明白な〉人物に関して、その表象のもとにその形象を描く三つの異る読みが生じ、それらが、絵のひとつの外示された面への即座の照合を、すべて禁じているのは、注目すべきことだ。絵の意味を誘発することによって、読み、および読みの間の相違の構成を誘発するのは、読みおよび、読みの間の相違の、私たちの分析である。結局のところ、三つの読みは、表象された人物のもとに、暗黙の三つのシークェンスの上に行われる——これは、もう一度、記述は記述として、物語という様式の上にはじめて実現され得るということ、しかしながら物語は、記述されたものによってはじめて、絵の中に記入され得るのだということを示している。三つの暗黙のシークェンスとは、①——男が泉(水源、小川)の方へ歩む(進む)、②——彼が(恐ろしい光景を見て)不動のままに留る、③——彼が(おびえて)逃げる、である。〈FI〉と〈L〉は——絵の中に記入されている唯一のシークェンスである——最後のシークェンス③を選んだ。〈FII〉は③を選んだが、それは「逃走の苦しい表情」ではなく、「彼は思うように速く逃げていない」と言う風に、シークェンス②を潜在的な資格で喚起する。〈FIII〉は、②と③を選ぶが、もう一人の人物、女を出発点とする反射によってのみ絵の中に③を捉える。すなわち、男は、死体と蛇を出発点とすると、留っているように見え、彼が逃げるのを見て恐怖に襲われた女を出発点とすると、逃げているように見えるのである。こうしたヴァリアントのIII分析は、物語(記述)の全体的分析で得られた分散の

	フェヌロン〈Fen〉	フェリビアンII〈FII〉	フェリビアンIII〈FIII〉	フェリビアンI〈FI〉	カタログ〈C〉	題語〈L〉
1	蛇に殺された男	蛇に絡まれた死体	泉に近づく怯えているひとりの男	蛇に絡まれて死んだひとりの男	蛇に殺されたひとりの男	体を蛇に絡まれた死んだひとりの男
2	進み、怯えて立ち止る男。	怯えた顔で逃げる男	蛇に巻かれたひとつの死体	逃げる怯えたひとりの男		ひとりの男が混乱した目差しで髪を逆立てて逃げる
3	驚き怯えた女	走るのを見て驚く女	すっかり恐怖に襲われて坐り込んだひとりの女			恐怖に襲われて坐り込んだひとりの女
4						漁師たちが彼女の方へ顔を向ける

る。すなわち、〈Fen〉、〈FII〉および〈L〉においては、形象の網目は1から出発して3あるいは4に到る鎖であるのに対して、〈FIII〉においては、

2 ↑↓ 1
3 ←

という一種の分散に私たちはかかわり合うことになる。同様に〈L〉は、物語に第四のシークェンスを付け加えることによって、書割としての書割の、あの清算を誘発する。私たち自身の言述は、すべての具象芸術に特有の演劇的常套手段を、イデオロギー的な前提として示すことによって、この清算を体系化することになろう。だが、この演劇的常套手段は、一旦考えられ語られると、書割を舞台の中に移入させることになる。最後に、〈FI〉と〈C〉とは、大部分のシークェンスを省略して、死が形づくる関係という物語を〈特徴づける性質〉を、絵の中の他のすべての形象のモデルとなる中心的形象を出現させる。しかしながら、この関係はまた、同じ系列の絵からこの絵を区別する弁別的な形象、この絵の価値を作る形象－題名でもある。これらのヴァリアントは、なお、シークェンスの順序の相違の中に、まるで、左か右か、「蛇に絡まれた死体」か「おびえた顔で逃げる男」か、と言ったひとつの選択が直ちに課されたとでもいう風に、視線の走行の相違を明かにする。こうした走行の、その起りにおけ

謂わゆる〈表象的〉なこのタイプの絵の中には、字義通りの絵画的物語というものはない。プーサンが、一見明解だが、それでいて謎に満ちた「はなしと絵を読んで下さい」[★18]という表現によって伝えたかったのは、多分このことである。絵の中に入って来る時間性は、継続的線的ではない。それは、言述によって、造形的表面上で、表わされた人物たちの中に、あるいはものの中に置かれた印のおかげで、言述の中に入って来るはなしによって、表象された瞬間の膨張という時間性である。絵に固有の時間性は、物語の上に開くためにのみ記述し、記述されたものの上に閉じるためにのみ語る、記述的言述のあの振動によってそこに示される。全体的な視界の中での読みの走行は、この時間性の最も目立つ発現を構成し、また、感情の〈決定論的〉連繋が、プーサンの絵の中では、この時間性の表象（ルアレンシクレオン）となり錯覚となる。事実絵は、時間の分割し得ない瞬間とみなされた唯一の出来事以外のものは全く表象しない。絵それ自体の表象されたものの中では、継続は、ひとつの見かけ、その表象の瞬間の中で自らに等しいものとして留っている同一の出来事の同時的な心理生理的効果の多様性がもたらす見かけにすぎない。この多様性というのは、ただの緊密さを欠いた散乱ではない。それは、ある表象可能な外部的記号によって指示されるが、そうした記号は、絵の空間の中にある順序に従って配置され、またこの空間的順序の中にその強度とその力の弁別的表象に従って配列される。印の（感情の）空間的順序、およびこの順序自体の中での表象された強度の配分は、絵の全体的統一的視界の中に含まれた、読みの走行を通じて、一種の持続性、継続性の表象的錯覚を造り出す。記号あるいは兆しとして、こうした錯覚を担っているのは、まさに印であるが、尚、印は、造形的表面で、字義通りの語り的・記述的な言述を分節することになり、この言述によって絵は、テクストへと、人物たちは、関係的形象へと変身するのである。理論的にも歴史的にも、この時間の表象的錯覚を明確にし、それが、一般的な表象のイデオロギーに属することを示す必要があろう。なかんずく十七世紀には、時間は空間の中で考えられるが、それは、時間がその表象へと還元されるからだ。[★19]

中央の舞台の物語の多様なテクスト間に存在する、相違に注目しよう。そのうち三つのテクストにおいては、中央の舞台は三つのシークェンスを含んでいる。他の三つにおいては、物語は、ただひとつのシークェンス（カタログ）、二つのシークェンス（フェリビアン）、あるいは四つのシークェンス（ボーデの翻訳版の題語）に分節される。他方、シークェンスの順序はテクストごとに変化する。次頁に示す表は、こうした変化を表わしている。

これらの記述のヴァリアントは、絵の形象の網目を著しく変更し、それと同時に形象がそのために移動しているのは確かであ

★19——プーサン資料集』シャントゥルー宛て、一六三九年四月二八日付け手紙、二二頁、ch・ジュアニー版、パリ、再版一九六八年。

★20——例えば瞬間の中のデカルトの演繹の理論、あるいは「ポール・ロワイヤルの論理学」の中の表現されないもの、のいくつかの分析を参照。

の意味をはっきりと示す。この言述は、常にその対象、絵に先行されるが、絵自体は、しかしながら、それについて行われた記述的読みによって、初めてシニフィアンとなる。ここから、一般に読みの、特に絵の記述的読みのあの一種の逆説が生ずる。絵は常に読みに先行するが、読みは、その意味形成を通じて絵を絵として構成するのだ。だが、この第一の指摘は、別のより根本的な指摘を引き起す。すなわち、言述は、如何にして、絵に表象されたものに必ずしも不忠実にならずに、絵に描かれたはなしを、語ることができるのか、ということである。そこから第三の問い、ひとつのはなしが如何にして絵に描かれ得るか、すなわち如何にして絵の中に置き換えられ得るか、という問いが生れる。物語の中の第一の〈絵〉を分析しよう、すると、深みの形での構成が錯乱になるまで続くことがわかる。何故なら、フェヌロンは、この〈小さな絵（タブロータン）〉の中に、「一人の男がこの水を汲みに来たのでした……彼は恐ろしい蛇に襲われました……彼はすでに死んでいます……彼の肌はすでに鉛色です」という物語、その展開に沿った時制の変化によって、副詞「すでに」によって特徴づけられた物語を始めるからだ。絵の上では、男は、水を汲みに来る以前から、すでに——死んでいた。換言するなら、絵は蛇に殺されて死んだ一人の男を表象しており、これが記述の言述が語るべきことである。しかし記述の言述は、こう確認しながらも、それが、最早絵の上にではなく、言述の中にあるひとつのシークェンス——このシークェンスによって絵の〈人物〉が、形象への変身を始め、シニフィアンとなるのである——を開始する時になってはじめて、このことを語ることができるのだ。同様の過程が、行為のシークェンスである他の二つの小さな絵（タブロータン）の中で、繰り返される。三つの場合とも、絵の中で開始された物語は、（死、戦慄、あるいは恐怖という）印、物語を絵へと差し戻し、それをそこで消滅させるところの絵自体の中に、記入された記号・兆しの上で終る。絵の中に本当に記述されている唯一の〈もの〉である、この印によって、言述・物語は、表象の空間性の中に、その投錨地を見出し、その中に入り、そこで消滅するのである。そこから、こうした印あるいは形象的記号の価値が生れる。それらは、死の、戦慄のあるいは恐怖の兆しの機能を持ち、修辞学的、心理生理的コード化——〈心理描写〉の理論がその表現である——の中でとらえられるだけでなく、それらが、言述・物語が、語られ、絵の中に入って行くことを可能にし、そのことから、人物たちを形象へと変形し、造形的表面で、関係を分節することを可能にするという意味で、それらは、人物の意味形成のひとつの条件でもあるのだ。絵はそれらによって、言述を吸収してテクストとなるのである。従って、表象の空間の統一性が、特にその特徴を示すところの、

る関係は、絵の記述のテクストの中での、プーサンの談話のダ・ヴィンチの思惟に対する関係に対応する。プーサンの絵がダ・ヴィンチに見えないこと（そこに、記述を必要とせしめるために都合のよいフェヌロンの虚構があるのだ）は、画家プーサンに、〈死〉というシニフィエが見えないことと似ている。そして、絵の諸形象が、それらを記述する——そしてそれらを構成する——言述の中で、意味を見えるようにするのと同じく、プーサンの談話は、その記述の中で、絵を見えるようにするのである。フェヌロンの「読者たちの対話」の虚構は、こうして、自らに与える不可能性（プーサンの話し相手には絵が見えないし、ダ・ヴィンチとプーサンの間には、先にたつ如何なる視覚的なあいもあり得ず、絵の全体が言述の空間に通過していかねばならない）によって、絵の表象としての記述的言述と、記述の中に表象・記述された表象としての絵との間の微細な連結を可能にするのである。

われている、視線の〈私〉を出現させる。字義の上でまた視覚の上で、絵の形象をその視線の走行によって分節するのは、この走行の順序がどうあれ、また、その順序がひとつの記述的テクストから別のテクストへと移動して行くことによって、それ自体有意的であるにもかかわらず、この〈私〉なのだ。フェヌロンは、その記述の連合した運動の中で、演劇的表象（上演）の諸次元（前景―中景―遠景あるいは舞台前部（アヴァン・セーヌ）―中介的書割―純粋な書割）と諸形象相互間の向きを決定するそれらの登場順序（左右）とを結びつけている。事実、諸形象は、走行＝言述に従って、ある変化可能な順序で登場する。従ってフェヌロンは、絵を見るあらゆる人と同じく、絵が見えるや否や、絵が絵であるや否や、絵の形象を通じて絵の中に入って来て、現われているがその不在によって活動する、あの演出者なのである。こうして、継続する記述的読みの中の見る者の演出は、この〈私〉のシニフィアンなのであるが、このシニフィアンの各々は、〈私〉を、絵から不在な者として示すところの形跡である。

最後に、絵画の表面の諸次元と、それらの結果であるはずの量的な範囲との非対応関係に注目しよう。絵の前景は、その表面の半分を占め、左右の間でフェヌロンは、その記述から中心を消除している。中心はしかしながら、前景では女、中景では建物という二つの形象によって標示されている。絵にとっての根本的な関係、すなわち左の部分を右の部分に結びつけている関係として、私たちが打ち立てる形象がまさに問題なのだ。フェヌロンの記述は、女の中央の位置を印づけないで、女が走行＝言述の中で表わす形象に、ひとつの方向とひとつの別な価値を与えている。二項関係の極として、女は、私たち自身の記述の中では彼女がもつ、関係的な相違のあの形象生成機能を、中心の消除の故に、果たしていないのである。[★16]

★15――フェヌロンの記述の、その記述的部分についてのこの忍ぎの分析を終えるために、最後の指摘をしておこう。二人の死者の対話というフェヌロンの言述の虚構的性格を、ダ・ヴィンチがブーサンの絵を見ていなかったという、この特殊な性質と共に、強調する必要がある。それを見えるようにするのはブーサンの談話なのである。したがって私たちは、二重の演出にかかわり合うことになる。まず、第一段階の再現（表象）とでも言ったものを構成する対話の演出である。「絵の左側にあるひとつの岩をご想像下さい（ラプレザンテ・ヴー）」とブーサンはダ・ヴィンチに言うのである。そして、それ自体第二の演出である絵画的再現の演出であって、その中では、絵の〈語られた〉視覚的要素が、「彼の恐ろしい顔は、惨い死を表わしています」という具合に、ひとつの精神状態あるいは肉体の内部の情況の兆しとして機能する。あるいは、より迅速に視覚的要素を語るなら、例えば、「恐ろしい顔」、「鉛色の肌」は、それらがドラマの記述の中で語られる限りにおいて、まさに、「惨い死」というひとつのシニフィエのシニフィアンとして現われるのである。従って、記述された絵の中で、恐ろしい顔、鉛色の肌の死に対す

物語の問題

フェヌロンにおいて、はなしは、物語の内部で、三人の人物に集中する、はっきりと区別できるが連結された、言わば三枚の絵を構成するところの三つのシークェンスの形に分節される。私たちは物語内部の絵について語らねばならないが、それは、フェヌロンが語りの中で、今や、書割あるいは舞台の地としての自然の記述であるのみならず、行為自体の性格づけあるいは様態でもあるところのひとつの記述を開始するからだ。この性格づけは、言述によって行為を見せることが問題であるだけに一層必要なのである。こうした深みの形での構成は――これによってシークェンスの形でひとつの絵が開かれるのだが――、行為が問題となろうが書割が問題となろうが、絵の記述的言述

いう条件においてである。

こうした観点に立つと、フェスロンの記述が出現させるところの、また風景とはなしという大きな二分法に対応しながらも、〈表現の形態〉の中に意味を誘発するところの第二の相関関係の集合があることになる。それは、記述的言述によって分節された形象がその上に記入されるところの絵の表面の諸次元あるいは空間的な諸区域である。すなわち、絵の表面の下部、中部、上部に対応する〈前景VS中景VS遠景〉、また一方、フェスロンのテクストの中で、絵に向って見る人の位置に関して決定されている絵の〈左VS右〉と言ったものである。私たちが今行った記述用語の変更は、注目に値する。これらの用語は、事実、再現（表象）のイデオロギーの中で採用されているのだが、私たち自身の分析的言述は、このイデオロギーを保存し——絵は表象であり、絵の記号を結び合わせている最も一般的な体系は、表象の体系である——、かつこれら〈イデオロギー化された〉用語をそれらのイデオロギーへと送り返し、それらをこうしたイデオロギーを表わしたものとして見せることによって、これを解体しもしなければならない。前景、中景、遠景は、絵の額縁の中の錯覚的効果による奥行を拡げる表象の空間に関連し、左右は、遠近法による見かけが、その目の方へと逆流するところの見る者の至上の視線に関してのみ決定される。はなしは、フェスロンの記述に関して言えば、舞台前景——まさしくこの劇場の舞台前部——あるいは、絵の下部、「道化師が出て来て語り動く劇場のあの場所で」繰り拡げられる。中景とは、環境という中間的な区域、人物と人間の活動が書割へと組み入れられる場であり、遠景とは純粋な書割のことである。すなわちそれは、三項をもつ対立および対応であるが、そこには、私たちの出発点となった、ドラマ＝物語用の前景、記述された風景＝書割という舞台の環境用の中景と遠景、と言った二元機構が再び見出される。左右に関してはと言えば、それらは記述の中で、視線が走行する際の、視線の運動と休息との交替の地域としての特徴をもつ。事実、見る者フェスロンの視線が、岩、水源、死それに蛇が現われる左下で言述を始め、泉の方へ進む男の方、右へと行き、次に戻っておびえた女のいる左へと達していることは意義深い。左から右へ、そして下から上へという同じジグザグ走査運動が〈書割〉の中でも続けられるが、あたかも、視線が、同時的な環境によって舞台を被っている自然の全体性の形のもとに、〈書割〉を知覚しなければならないかのように、運動は加速されている。左右は、同様の運動の中で、視線の極を絵の表面で、言述の極化をそのテクストの中で、すなわち、結合された走行と言述との分節の場を決定する。しかし左右はまた、絵の形象の遊びの中に、匿名であると同時に不在なものとして絶えず現

★17——ダービィニック、前掲書、二四〇頁、参照。

〈城VS町〉等々……と言った相関関係、照応関係である。この意味をもった相関関係の展開の中で、それとわかる通り、〈風景の零度〉の屈折であるフェヌロンの記述は、読みの解釈的価値を負うことになる。尚、次の点を明確にしておく必要がある。すなわち、私たちは分析の初めから、外示的(デノタシオン)意味の面を追求しても無駄だろうというこの単純な理由から、言語学的意味での共示的(コノタシオン)意味について語ることは困難に思えるという点である。たしかに、――そして、そのことに気付くには、フェヌロンのテクストを読み、絵を見れば十分なのだが(また、そうした意味で、ブーサンがシャントゥルーに与えた「はなしと絵を読んで下さい」という教訓に従うことで十分というわけだ)――フェヌロンの記述には、その枠を越える個所、絵に描かれていないものを記述している個所は全くないことは事実である。もっとはっきりと言うなら、いくつもの点で、今日、見えることを可能にしているのは、この言述なのである。中景左の、イタリア拳をする人々は、一度テクストを読まないと視線に現われて来ない、と言った風にである。事実、記述は、絵画表面の連続を不問に付し、抹消し、移動させる限りにおいてのみ、ある方法でそれを分節する限りにおいてのみ、読みとなる。記述は、不連続と認められたある要素間に隣接関係を確立することによって、相互に別の関係を結び対立の極として機能する他の要素を隔離するのだ。分節するとは、手短かに言って、結び直すという意味だが、また分離し、対立させることも意味する。これらの言葉には、絵の表面への〈特有な〉適用がある。これらの言葉は、二つの項の対立関係の印となるそれら二項の間の間隔が、絵の物質性、絵の連続性の中では意味をもたない、ということを意味する。隣接は連続ではない。[15] 隣接は、二要素間の間隔、白紙の部分を仮定するのである。ところで、隣接がそれ自身の内部に存続させているこの距離は、根本的に空間である絵の中で、純粋で単純な隔りではあり得ない。この距離は、言述が意味の中で分節するところの連続の無意味性である。なるほど、フェヌロンのテクストは、カタログの題名に比べて、関係のはるかに細かな網目で絵を被うが、言述の網には、常に編目があるのだし、その編目は、絵画表面の部分を無意味なものとしてくぐり抜けさせることになろう。事がこうであるのは幸いなことだ。でなければ何も意味をもたなくなってしまうだろう。他の記述は、表面で網目を移動させることによって、それらの部分を抜萃し、関係の遊びの中に保って、それらを意味のあるものとするだろう。以上のことから、継続して読みが行われている間の絵の表面での形象の移動が生ずる。但し、形象という言葉を、絵の中に表象されたものとしての宇宙の事物という意味にではなく、絵の表面に関する記述によって提示され抜萃されたひとつの関係という意味に取ると

★15――象徴的な例を挙げよう。金属あるいは石の二片を一旦結合しても、接ぎ目の跡があるはずで、そうでなければ、一個の金属片しかないことになり、それを認めるための印はないことになってしまう。

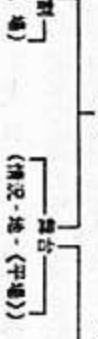
なる形象と行為とを、書割の中に移入させているのである。それは、おそらく〈演劇的〉表象（上演）の概念に特有である、書割と行為との文字通りイデオロギー的な亀裂が、ひとつの読みから別の読みへと行くに従って変更されるだろうことを意味する。この変更が、私たちの扱うテクストのひとつ、ボーデの銅版画の題語の中で始まることだろう。ひとつの記述から別の記述へ行くに従い、行為の場的情況としての書割と舞台との境界が移動して行くのだ。フェヌロンが遊びと仕事の形象を環境へと放擲していることに、――またこの放擲の意味作用について考察することが必要となろうが――これらの形象それに多分その向うの城と町の形象を舞台の中へ移行させる、私たちの読みの運移動が対立することになろう。

フェヌロンの記述の初めの部分全部が、土地の起伏と行為の事件とを混ぜ合わせている。「絵の左側にあるひとつの岩……この岩から清く澄んだ水源が落ちていて……一人の男がこの水を汲みに来たのでした……その傍には広い道があって、その端にひとりの女が見え、彼女にはおびえた男は見えますが、くぼ地のために……彼女と泉との間の一種の蔭のために死んだ男は見えません」という風にである。死を隠す（土の）蔭まで、ドラマの行為の機械として機能しないものはない。その代り、絵の〈背景〉には、「視線が見たすべての恐ろしいことから視線を逸す……」ことができるあらゆる要素が集っている。「この水面には、こちらに水浴し、泳ぎながらたわむれる若者たち、あちらに、一人は網を曳き、あと二人は舟を漕いでいると言った漁師たち……またイクリア拳をしている他の人々」等々……から、「変った」姿をした山々が地平線に変化を与えている〈遠景〉に至るまで、目を喜ばす様々なものが現れる。ここでは、対立の印は複雑であり、いくつかの水準で展開される。主要な指標は、人間の役者たちを物語の中で結びつけている行為、ドラマの戦慄と、もう一方での、自然の背景の上に、あたかもシルエットの形で、田園風景の美を描き出すための、多様な人間の姿が加わった書割の美しさ、優しさ、快い多様性、平和との対立である。従って、新たなコードの特徴が、フェヌロンの記述のこの点に現われると考えて行きすぎではない。この特徴はまた、絵のその読みの中での特徴でもある。それはすなわち、演劇－絵画の二ジャンル、舞台という場の書割という環境に対する関係としての、表象（上演）の中で並列され対立したドラマと田園風景の、有意的な相関関係である。[★15] しかし、微妙で微細な相関関係が、フェヌロンの記述の内部を走行しており、絵の表面に、私たちが辿り終えていない照応関係の遊びを描き出している。すなわち、〈闇VS仕事〉〈水浴、散策、イクリア拳遊びVS〈漁師、三人の農夫〉〉、〈老いVS若さ〉〈〈大木〉VS〈柔らかでみすみずしい小森〉〉、〈聖VS俗〉、

★15――尚、このコードの出発は、フェヌロンのテクストが暗に見せるより地味な対立によって錯綜化されよう。すなわち、舞台上に上演されたドラマは、結合された行為を通じて三人の人物を結びつける。書割は、舞台の場の環境として、多数の人物を巻き込んでいるが、漁夫人々、漁師たちと言ったこれらの人物たちのあるグループは、仲介的部分への、書割を代表する意義深い代表団として現われる。つまり、三人の人物の間に結ばれるドラマと、書割の〈背景〉あるいは環境を意味する多数の形象のシルエットが対立し、あるいは、ドラマの行為の集中と、書割の構成要素としての散らばる主人公の解消とが対立する。ローマのサン・ルカ・アカデミーにおけるサッキとピエトロ・ダ・コルトナとの間の論争を参照。このテーマに関しては、デニス・マホン「イタリア十七世紀美術および理論研究」ワールブルク・インスティチュート、一九五七年、および、ウィットコーワー「イタリア一六〇〇―一七五〇年の芸術と建築」一七〇頁以下、ロンドン、一九五八年、を参照されたい。

ンのテクストに非常に顕著に現われるのだが――はなしがその上に繰り拡げられる地(〈平場〉)[★12]――またそれは、視界の場的な支えとしての、上演のための平らな場としての原義通りの不動の舞台である――と、その背景でもあり側面でもあり、行為する人間は最早現われて来ないが、「ドラマの行為が達した場の周辺」を表わす舞台装飾とを区別するのが妥当であろう。こうして二つの自然があることになり、ひとつは、地であり、人間の行為が「置カレ表ワサレル場」であって、もうひとつは、純粋な書割であるが故に人間が排除されている前者の環境である。フェヌロンが明敏に指摘するように、この絵の中で、行為の大詰、あるいは事件を構成する地の起伏がある。これは、絵の表面を通って行く言述の行程における、ドラマの言述の地勢学あるいは場学でもある地質学あるいは地理学である。そして、それは多分、フェリビアンが「場」の情況について語った時、見かけほど型にはまらずに彼が私たちに言おうとしていることだ。すなわち、上演の空間それ自体であるところの場があり、この場の場学であるところの場の情況――まさしく舞台――があるわけである。

こうして、記述の中で、行為-物語の印づけられた性質に対立する風景の印の欠如は、私たちを新たなコード、まず最初に、〈風景VS はなし〉、〈自然VS 人間の行為〉、〈書割VS 舞台〉という新たな対立が確立されるところの演劇の上演のコードの入口へと導いたのであったが、この新たな対立を次のような図式でより正確に表わすことができる。



この図式は、人間の行為(物語・はなし)と自然(書割(記述された風景))との間の複合的中間項である舞台の卓抜した価値を明示している。この〈無印VS有印〉の対立の意味形成は、フェヌロンによってまた印の間の対立という形のもとに取りあげられている。他のテクストの中に、〈風景〉の名のもとに現われる〈風景の零度〉は、それが物語に完全に対立する意味で、意義深い価値をもつ。フェヌロンのテクストが、先に引き出された意味の誘発を強化しながら、新たな屈折の中でではあるが、繰返すのはこうした価値である。実際、レオナルドとプーサンの対話の中で、自分の絵の一枚の「配置」を記述する後者が、物語に、地の、すなわち舞台の諸要素を組み入れ、書割をそれらに特徴的に対立させているのは注目すべきことだ。もっとはっきり言うなら、彼は、私たち自身の記述的な読みが、上演の環境から引き出すことに

★13――この語は、『演劇の方法』パリ、一六五七年、マルチノ社、アルジュ、一九二七年、においてドーヴィニャック師が採用しているもの。
★14――ドーヴィニャック、前掲書同所。

ラマと、すなわち人間が主役となる出来事の継続と直接的なつながりを持っていることを意味するわけではない。ひとつの言述を行う、一般的に何かについて話す可能性は、瞬時あるいは瞬間の時間的継続の上に基礎づけられているわけではなく、また逆に、風景の中の自然の永続性、その不変性、それにまたその完全で直接的な可視性は、それらの同時性によって、言葉――それが語りの言葉でなく記述の言葉であるとしても――の連鎖に対立するわけではない。換言するなら、一枚の絵について簡潔、明確に話すこと、同じ系列の他の絵に対してその絵の特徴となることを記述することが問題となる時、語られるのは物語-主題であり、記述されるのは風景ではないのだ。すなわちこれは、説明付カタログの中で、無変化の《風景》によって、また《男のいる……二人の女のいる……子供のいる……等々……》と言った変化する性質によって印づけられた有意的な容易さなのである。実は、語られた物語は、一枚の絵を別の一枚から区別することを可能にするものであり、風景の記述の中の詳細が、どのようなものであれ、言語は、見えるもの――その《形象》の形で与えられるままの――の特異性を《抽象的》一般性の中に沈めてしまう。

以上のことから、書割というその抽象的一般性の中に定義された風景と、ドラマという具体的特殊性の中に記述された物語との新たな対立が生れる。この対立の意味形成は、表現の形態（風景、はなしという項目のどちらかのために発せられる語の量）の水準にしか現われないのだが、その結果は、内容の面に迅速に現われる。絵画に関する言述を、視覚的、感覚的印象の言辞を弄した詩的分析――これは新たな形の記号体系間の置換だが、その過程、とりわけその隠喩を研究することは、おそらく実り多いことであろう――に陥れるのは、静物画あるいは純粋な風景画の中での主題-物語の消滅ではない。従って、シャルダンについて語るゴンクール兄弟は……。書割とドラマとの対立とともに、私たちは、演劇的な場面へと導かれるが、ドラマの挿話と大詰が継続的に現われる舞台の場を取り巻きその境界を決めるのは、《風景VSはなし》という対立の屈折が、不動で、不変で、常に見える書割というその出発点を示すところのこの新たなコード化である。直ちに、記述的言述は、絵を演劇の上演（スペクタクル）として読み取るのであるが、そうした上演によってドラマはひとつの場に表わされ、この場の機能のすべては、ドラマを、その瞬間の通時性の中で、目に供することになるわけだ。すなわち、自然はその時から、機能上、人間の行為の道具立てとして定義され、人間は、ドラマの役者――ドラマが役者を舞台に乗せるのだが――として定義される。そして、もし演劇が、絵のコード化のひとつの水準を構成するなら、その場合、――これは、フェヌロ

記号と十分な検査方法とによって当の対象物、あるいは他のすべての物体を区別することを可能にするものである」――と同様のあのはっきりとした観念に到達する目的で、「十分な印の列挙に他ならない」[★10]名目的定義の確立のために提示した規則に似たものである。このライプニッツとの比較、またとりわけ、『認識……に関する考察』の中のこれを明らかにしている例との比較は意義深い。すなわち、題辞 titre という語は、絵や書物に用いられるが、また貨幣にも用いられるのである。それは、加工された物質に印を、「職人が、彼の作った品の一個一個の上部に付ける」印を、記入することによって権利を確立する。それはまた、「貨幣に鋳造された金銀の純度」でもある。[★11] 絵の題名とは、このように、その印の列挙による、すなわち記述による絵の名目的定義なのである。題名によって絵は、その一般性の中で類別され、あるいは把握される。ひとつあるいは重なり合ったいくつかのコードの表現、ひとつの系列――その内部で、絵はそれ固有の価値、それに肩書を与え、あるいはそれに「刻印を打つ」ところのその相違を獲得する――の構成要素、大抵の場合そこに隠れてしまう画家の署名以上にまた別な風に絵の名前である題名、と言った具合にである。もし、A・ブラントが、彼にこの絵をこのように命名させ、あるいは題名を与えさせた立派な理由を放棄して、例えば、時として用いられる、〈カドゥモスのいる風景〉あるいは〈カドゥモスと蛇のいる風景〉という古い題名を採用したとしたら、絵は、その場合、〈ヘラクレスとカクスのいる風景、オリオンのいる、オルフェウスのいる、ポリュフェモスのいる、等々、……風景〉と言った系列に入ったことだろうし、そうして〈神話的主題のある、都市建設物語のある風景〉という別の入れ替えの弁別的網目の中に把握されることによって、別の価値を獲得していたことだろう。そこから、私たちが研究してきたものに近いもうひとつの意味の開放性が生れたことだろう。

フェリビアンの三つの記述的テクスト、フェスロンはテクストおよびボーデの銅版画の題語は、〈風景VSはなし〉という対立構造をやはり取るが、題名の定義＝記述に対して、二つの新たな相違を出現させる。すなわち、どのテクストも、物語を展開し、はなしを語り、「絵の前景に」繰り拡げられる出来事を述べている。フェスロンの長いテクストとフェリビアンの第八の談義の表記[★12]を除いて、どのテクストも風景を強調していないし、特徴のある方法で風景を印づけていない。そこに、絵の新たな意味の出発、新たな可能なコード化の誘発がある。物語＝主題が、新たな挿話の表現によって明確にされるのに対し、風景が、絵のより広い記述の中で、〈風景〉という総称語のもとにのみ記録されているとしても、それは、言語による言述が、行為および

★10――ライプニッツ『哲学的小品選』P・シュレケール訳、パリ、ヴラン社、一九六九年、一〇頁。
★11――littréのリトレ辞典による定義。
★12――この表記は、「その絵の場の情況はみごとに美しい」と非常に類似で型にはまっている。

《風景画》というジャンルで、それに関して少なくとも基本的な近似値として、その境界を決める規則とその要素を提供する語彙を示すことができる。[★8]しかしそれと同時に、その題名の中に風景――ジャンルへの所属――として示された絵の主題は、第二の主題、まさしく《主題のある風景画》と名づけられる風景画の副区分を決定する主題内部の主題によって明確にされる。ここでそれは、《蛇に殺された男》という逸話、出来事あるいは物語だが、これはそれ自体そのヴァリエーションに従って、はなしとして、歴史的、美学的に定義された別のもうひとつのジャンルへと差し向かう。だが、差し当り、蛇に殺された男のはなしが、神話、歴史、時事[★9]、風俗と言ったどの副ジャンル、どういう種類のはなしに結びつくのか決めることはできない。なお、はなしは、風景との対立関係の中で、それをそれ自体の特有性において成り立たせる、男、死、蛇と言ったいくつかの主要な印に還元されることに留意しよう。はなしは、従って、題名の中では語られず、その中心的なモーメント、〈軸〉である蛇による一人の男の死だけが語られる。それは、題名の中での二つのジャンルの分節、あるいは、それ自身変化できる、すなわち後の時代に違った風に再編成、再組織され得る二つの〈コード〉の重ね合わせなのである。そしてこの二つのジャンルは、第二段階のコード――ここには、一層細かで一層複雑な分節が潜在している――の輪郭を決める。しかしそれと同時に、内容の面で〈風景VSはなし〉、〈自然VS人間〉、あるいは表現の面で〈記述VS物語〉、〈形象性VS言述性〉という二元的対立によって特徴づけられた意味の開放性が現われる。最後に、はなしは、その印によって、一連の主題の中で絵を個性化するのに役立つことに注目しよう。そのリストは、次に示すように、全くの互換的（パラサイン・アディク）な領域で、そこでは、置換のプロセスが機能している。

①――蛇に殺された男のいる風景。
②――蛇に追われる男のいる風景。
③――二人の女（水の精）と蛇のいる風景。
④――足を洗う女のいる風景。
⑤――足を洗う男のいる風景。
⑥――水を飲む子供のいる風景。
⑦――その他。

なるほど、こうしたリストが、A・ブラントによって、批判的総目録の中に作成されているものではある。だが、題名の語の選択は、この美術史家が、一定数の論理的規則に従って行ったものだ。その規則というのは、ライプニッツが、「貨幣検査官たちが金に対して持っている観念――それは、彼等に、弁別的

★8――例えば、E・M・ゴンブリッチ「規範と形式」ロンドン、ファイドン社、一九六六年、一〇七頁以下参照。
★9――プーサンの当時の時事への照合に関しては、サー・アンソニー・ブラント「プーサン」二九〇頁以下参照。

にアプローチする際の二つの相を識別することは、――後者は前者の上に組立てられ、前者からその客観的な限界と可能性の経験的条件とを受け取るというわけなのだろうが――私たちには困難に思える。記述とは解釈なのだが、こう断言したからと言って、記述が、そのコンテクストによって〈把握され〉、決定されたひとつの意図の相対性と不確実性とにゆだねられるというわけではない。記述とは、実際のところ最初の読みであり、いやむしろ、この言葉は、絵の上に収斂する読みの多様性を通って絵のテクストを構成する相違の体系を組み立てるところの可能な読みの、開かれた全体をカバーするのである。もし記述が、読みの開かれた体系を指すものであるなら、それはまた、解釈のあらゆる特殊な過程に対するテクストの根本的独立性の中での、テクストの客観的緊密さをも示す。すなわち、こう言ってよければ、記述は、意味の不変の剰余へと差し向けるのである。但し、剰余という言葉を、読みの体系の開放性――この体系において、意味がその多様な態において誘発される――という意味に取るという条件でである。

記述

ブーサンの絵《蛇に殺された男のいる風景》については、すでにいくつかの記述が存在しているので、それらの相違に注意しながら検討していくことにしよう。それらの記述は、長さから言って様々で、題名の中に絵の主題を示して、一種の定義＝記述となっている一番短いものから、レオナルド・ダ・ヴィンチとブーサンの虚構の対談が入った、フェヌロンの『死者たちの対話』の中に見られる一番長いものまでの間には、フェリビアンの『最も卓越した画家たちの生涯についての談義』[★8]の第六と第八の談義の三つのテクストと、ボーデが刻んだこの絵の銅版画の題語（ヴィルデンシュタイン編の図録に収載のもの）[★9]とがある。最初の操作は、これらのテクストを〈遠近法の中に置く〉ことにあるが、それはひとつの消点に収斂する遠近法であり、絵自体がこの消点であって、その順序あるいは配列は縮少度に従う。

ところで、フェヌロンのテクストからプラントが定めた題名に至るまで、ある対立構造が不変のままに保たれているのが認められる。すなわち、風景とはなし（あるいはまた記述と物語）との対立で、それは、一種の読みの一般的な図式を構成するのだが、私たちの読みはその体系の中で、おそらくこの対立を疑問に付し、それ故にそれを侵犯しなければならないだろう。《風景》という言葉は、ひとたび一定の文化的歴史的次元に照合されると、それ自体歴史的変化に従っているひとつの階層秩序（イエラルシー）の中に位置づけられた《ジャンル》への絵の所属圏を決定する。すなわち

★6――本論構造参照。
★7――ジョルジュ・ヴィルデンシュタインによる「十七世紀におけるブーサンの銅版画」、「ガゼット・デ・ボザール」誌、七三頁以下。

る。それは、欲望が決してそこで満たされることなく、自らの姿を形象の中に見せる流儀なのである。以上のことから、絵の読みを閉じることは全く不可能なのだ。何故なら、そうした読みとは、そこで移動して行く欲望の見える部分の読みだからである。そして、読みは、この欲望の表面の滑動、形跡しか認知しないで、それらを喚起するのである。絵の単数あるいは複数の意味を生産するのは、絵の中での読むことのできるものと見えるものとの絡み合いであって、私たちは、この絡み合いの〈織り〉を辿り、あるいはそれを完成したいのである。

分析が一層純粋であるように、そして分析から、冒頭に示した問題を一層よく排除するために、私たちは、ブーサンの一枚の絵を選んだ。この絵は、先に示した狭義の記号体系間の置換の結果生れたのではないことが、ほぼ確実にわかっているからである。[★3] それは、絵画(絵)はその場合全く物語ではないということを意味するわけではない。もっとはっきり言うなら、絵は、それが可能にし、要求する絵の読みの〈図解(ディアグラム)〉の中に、相違する同時的な物語を生産するひとつの語りの〈母胎〉——その増殖作用が、絵の目に見える〈形成(ザシュタルトゥング)〉の読むことのできる面にすぎないような——であることを特徴とするような、未曾有の、ひとつの可能な物語を出現させないという意味ではない。それは、私たちの一般的な問題が、絵画の記号論の基礎に課するあ

★3——このテーマに関しては、ギィ・ドゥ・テルヴァランの論文「ロンドン・ナショナル・ギャラリーのブーサンの絵のいくつかの風景の真の主題」、『ガゼット・デ・ボザール』一九五二年、3、三四三頁以下、についてサー・アンソニー・ブラントが行った批判参照。

★4——"landscape with a man killed by a snake" サー・A・ブラント"批判的総目録"一四三頁、ファイドン社、ロンドン、一九六六年。

★5——フランカステル『形象と場』パリ、一九六八年、参照。同、『人文科学と芸術作品』に収、ブリュッセル、一九六九年、収録の論論「絵画の記号論のための基本原理」の中の絵画の読みの概念に関する数箇も参照されたい。

の見えるものと読むことのできるものの織目を——語りのテクストの絵への置換が強いる狭さから脱することによって——再発見するもうひとつの方法なのである。絵はその時、継続した読みが絵の表面に描き出した母胎となる同じひとつの形態にことごとく属する物語を生産するものとして現れて来ることが可能となるだろう。この絵は、〈蛇に殺された男のいる風景〉[★4]と題されている。記述的言述とは、絵の部分部分を確認し、カンヴァスの上に〈書かれた〉ものを、その見かけに従って言語に置き換える言述である。私たちが——表象(ルプレザンタシオン)のイデオロギーに完全にそしてその局限にまで属したこの具象画に関して——考察しようとするのは、こうした言述である。このような言述の中で、絵画に関するすべてのメタ言語の出発点として現れ得るようなひとつの付着点において、言語とイメージとが、原初的な形で結びつくのだ。この点が、どことはっきり定めがたいものと私たちには見えるという事実は、次のような、大きな理論的帰結をもたらす。すなわち、すべての記述は、その二つの面で、つまり、造形的な表面に置かれた符標の単数あるいは複数の順序に従った、この表面の視覚的走行、および、言述の中の記号としての同じこれらの標識の精神的、知覚的解読という二つの面で、そのまま読みなのである。[★5] 換言するなら、記述的な〈事実としての〉相と解釈的な〈シニフィアンとしての〉相という、絵

す絵のあの自発の〈主張〉の資格はどのようなものだろうか。そうした〈主張〉の中に、文化の、社会の、感情の多様な配備――それは、一気に、記述された対象を変形させるのだが――を見出すためには、私たちは、その見かけの無垢、錯覚でそう見える直接性について問わなければならないだろう。それは、すると、対象としての資格を失い、テクストとなり、このテクストの上には、それの構成要素を移動させ、それら構成要素間の関係を変更し、強度な可視性の区域と盲目で空白な別の区域を造り出し、ある要素を、それと他の要素との関係の中に、またそれの他の要素の上への、他の要素に比しての重みの中に出現させあるいは消滅させるところの継続的な読み（レクチュール）が沈澱する。少なくともある程度までは、絵画的対象＝テクストそのものであるこれらの継続した読みは、尽きることがないのだろうか。あるいは――より関与的（パルチエ）でよりはっきりとした問いだが――そうした読みは、その開いた末終了の継続の中で、ある形の緊密さによって連結されているのだろうか。それらの読みは、全く閉鎖性を特徴としないようなひとつの体系の形で分節されているのだろうか。もしそうなら、そうした体系は、絵の読みの分節された全体という意味での、絵の〈構造〉を構成するのではないだろうか。そして、絵の意味とは、言述の、絵の読みを貫いてのこの規整された移動ではないのだろうか。[*13] そうすると、その時から、絵の読みの中での対象＝テクストである絵の何が残るのか。ある意味で、絵はそこで姿を消すのだが、それは、――たとえ絵画の表面が見られるために目に供されるが故にすぎないにしても――如何なる視線＝読み手にも汚されていない、原初的な絵画の表面というものはないからである。――あらゆる読み以前に絵であるような絵の読みへの出発点というものはないが、何故かと言えば、絵は徹頭徹尾ひとつの〈読マレルベキモノ〉であるからだ。またある意味では、絵は読みにおいて構成されるのである。すなわち、読みによって、絵は意味を誘発するものとして定義されるのだが、その意味には、絵の意味となるような到達点はないのである。それも、次のような単純な理由からだ。絵は、直ちに理解の対象、ひとつの概念作用を支え誘発するものというわけではない。それは、快楽を生産する存在なのだが、その生産過程は、そこで姿を隠すために、読みという道、つまり読みを貫いて構成途上にある意味という道を採る。読むという快楽、それは、まさにその言葉の意味から言って、決して完結するものではなく、あの一時的な満足の中で、力＝欲望――絵＝テクストはその形跡でもあり、形象的な母胎でもある――を指し示すのである。そうした形跡あるいは印は、そこで自らに意味を与える〈創造的な〉動作によって残されたものであり、またそうした形象は読みの経過中に継続的に移動し、生み出され

★2――ジャン＝ルイ・シェフェール『絵の通過画法』パリ、一九六九年、参照。

イメージの記述

プーサンの一風景画について

ルイ・マラン
Louis Marin
横張誠＝訳

La description de l'image : a propos d'un paysage de Poussin

絵は微細徴候ひとつの〝読マレルベキモノ〟であるからだ。またある意味では、絵は読みにおいて構成されるのである。すなわち、読みによって、絵は意味を開発するものとして定義されるのだが、その意味には、絵の意味となるような到達点はないのである。

先に行った研究において私たちは、プーサンにおける絵画的物語と神話的物語との関連の研究を通じて、この画家に関する記号体系間の置換の原理を分析しようと努めたのであった。[★1] ひとつの物語が与えられ、私たちの手許に絵の文学的〈指示物（レフェラン）〉を構成するその物語の単数あるいは複数のテクストがある場合、物語はどのようにカンヴァスの上に〈置き換え〉られるのか。転換の一般規則を決定することができるだろうか。そのようなひとつの視覚的集合体への移し換えは、言語の集合体にどのような型の変形を課すのだろうか、等々。

★1――物語の分析に関するウルビノの討論会報告、一九六八年、「プーサンにおける絵画的物語と神話的物語」参照。

問題提起

私たちがここで発したい問いは、こうした問題に近いが、それとは異ったものである。すなわち既に行われた記号体系間の置換を、そこから一般的条件を引き出すために分析するのではなく、絵について行われた最も基本的で最も直接的な型の言述、つまり記述的言述を、それと絵との関連において検討すること、すなわち、記述が絵に描かれたイメージに付属している場合、記述とは、言語の水準において何なのかということが問題になるのである。イメージによって引き起された第一の意味の喚起であり、絵画の表面すれすれのところで実現されることを目指

特集

映像と知あるいは記号学批判

R.バルト……
いかにして意味はイマージュへ至るか。
どこで意味は終るのか。
また有限であるとすれば、
その先には何があるのか。

エピステーメー

3

月号

朝日出版社

J.-C.レーベンスタイン……
それぞれが他のものを説明し、それを奪い返すのであって、
どれひとつとして他のものの源（もと）となるものはない。
もともと、存在するのは、形象作用だけなのであって、
つまり源（もと）というものは失われてしまっているのである。

読むという快楽。それは、まさにその言葉の意味からはて、
あの、時的な満足の中で、力——欲望——絵——テクストはその形跡でもあり、
形象的な母胎でもある——を指し示すのである。

L.マラン……
決して完結するものではなく、